

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

La palabra en acción: entrevista a Samuel Fuller

Autor/es:

Vidal Estévez, M.; Partearroyo, Tony

Citar como:

Vidal Estévez, M.; Partearroyo, T. (1993). La palabra en acción: entrevista a Samuel Fuller. Nosferatu. Revista de cine. (12):52-67.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40862>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

The Baron of Arizona
("El Barón de Arizona",
1950)



SAM FULLER

La palabra en acción: entrevista a Samuel Fuller

M. Vidal Estévez y Tony Partearroyo

La presente entrevista tuvo lugar en París el sábado 27 del pasado mes de febrero. Agradecemos muy vivamente a Samuel Fuller y a su mujer Christa Lang la hospitalidad y atenciones con las que nos recibieron en su casa. Para nosotros será siempre una tarde inolvidable. Confiamos en que el obligado resumen de casi ocho horas de ininterrumpida conversación que aquí ofrecemos al lector, le transmita la vivacidad y el interés de la palabra de Fuller, una palabra siempre apasionada y torrencial, expuesta con la misma entrega y energía que las imágenes de sus películas.

Nosferatu: Usted comenzó como periodista de sucesos. ¿Qué recuerda de aquella época?

Samuel Fuller: Recuerdo las ejecuciones en la silla eléctrica. En América tenemos cuatro métodos de ejecución: ahorcamiento, fusilamiento, cámara de gas y silla eléctrica. Cada una de las personas encargadas de ejecutar la pena de muerte a lo largo del país dice que su método es el más seguro y el más rápido. Todos son unos embusteros: se tarda mucho en morir, a veces un minuto y medio, a veces 30 segundos, es decir, no se muere "rápido", parece rápido pero

no lo es: el ser humano aguanta mucho...

Yo informé, para mi periódico, sobre tres ejecuciones en la silla eléctrica, y le dije a mi jefe, Gene Fowler, que no quería hacer más. Porque en una ejecución en la silla eléctrica puedes llegar a ver el humo saliendo de la piel quemada; les colocan los electrodos en la cabeza y en la pierna, y el resultado es como si fuera una cremación, no se ven llamas; ves el cambio de coloración de la piel que se va haciendo morada, negra... y el humo. Eramos dieciocho personas contemplando la ejecución en Ossining, Nueva

York, en la prisión de Sing Sing, seis personas en cada fila. No podía soportarlo. No he conocido a ningún periodista que quisiera cubrir una ejecución. No querían ver morir a una persona después de haber hablado con ella, con su mujer y con su familia...

Nosferatu: ¿Cómo se introdujo en el mundo del cine?

Samuel Fuller: Fue a través de un hombre llamado Herbert Brenon, un director de cine que trabajaba en Nueva York. Yo entonces estaba investigando una historia y me lo presentaron. No sabía nada de él, salvo que había dirigido el primer **Beau Geste**, el primer **Peter Pan**, en la Paramount, y que era uno de los grandes directores. Fue mi primer contacto con el cine y también la primera persona que me ofreció un puro. Yo entonces tenía diecinueve o veinte años. Después, cuando llegué a la Costa Oeste, trabajé en San Diego y en San Francisco como periodista. Gene Fowler estaba entonces escribiendo una historia para la Fox. Me llamó y me enseñó un cheque por valor de mil cien dólares. Me dijo que recibía uno igual cada semana y que eso era lo que podía llegar a ganar si me quedaba a trabajar en Hollywood.

Años después escribí tres guiones que no llegaron a realizarse y que me habían pagado por adelantado a través de mi agente; yo estaba furioso; recuerdo que me llamó mi madre por teléfono y me dijo: "*Si te pagan así de bien los guiones que no se ruedan, me pregunto qué llegarás a cobrar cuando realmente hagan las películas...*". Llegó un momento en que un tipo me pidió un guión y yo le contesté: "*Sólo escribiré otro guión si lo dirijo yo. De esa forma me asegu-*

raré de que la película se hace y que se hace como yo quiero". Porque estaba harto de escribir guiones para otros directores; guiones que luego, en la pantalla, no se parecían en nada a lo que yo tenía en mente. A los ejecutivos de los grandes estudios les gusta cambiarlo todo, porque creen que así demuestran a sus jefes que son capaces de pensar.

Nosferatu: Háblenos de su colaboración con Fritz Lang.

Samuel Fuller: Lang rodó cinco o seis días de una película que estaba basada en un argumento escrito por mí y por un amigo mío, y el guión lo escribió otro amigo mío: Jo Swerling. La película de Archie Mayo (1) no tiene nada

"A los ejecutivos de los grandes estudios les gusta cambiarlo todo, porque creen que así demuestran a sus jefes que son capaces de pensar"

que ver con lo que yo tenía en mente. Yo quería que el periodista fuera un hombre duro, muy duro, pero le dieron el papel a Don Ameche, que es un tipo encantador que solía trabajar como cantante... Era una película de la Fox, a Fritz Lang le encantaba la historia y por eso le dijo a Zanuck que tenía que hacerla. Sin embargo, no le gustaba el guión porque lo habían cambiado todo. Mi historia transcurría en la Segunda Guerra Mundial: una bomba cae en la sede de la Associated Press en Londres y sigue activa, a punto de estallar. Los personajes están atrapa-

dos en el sótano y no pueden comunicarse con el director del hotel porque lo único que tienen es el telégrafo. El redactor jefe tiene que enviar un mensaje alrededor del mundo para poder decirle al director del hotel que todo el edificio va a volar en pedazos. Se rumorea que los alemanes van a cruzar el Canal de la Mancha y el redactor jefe cree que es cierto; cuando finalmente rescatan a los periodistas atrapados, este hombre recibe continuos mensajes desde Nueva York: "*Confirme o niegue... Confirme o niegue... ¿Están cruzando los alemanes el Canal de la Mancha?*". Y el redactor jefe se da la vuelta, regresa a la sala y escribe: "*Confirmado*", al mismo tiempo que estalla la bomba. Eso es lo que le gustaba del guión a Fritz Lang: un hombre es capaz de jugarse la vida por una historia en la que cree. A Lang le gustaba mucho basar sus películas en ambientes periodísticos. Nos conocimos en un restaurante. Me dijo que había dejado la Fox y que no iba a terminar de rodar la película porque la historia original era mucho mejor que el guión. Hank Wales y yo escribimos la historia original en quince horas, durante la noche de un viernes a un sábado. No quiero hablar mal de Mayo, el director que hizo finalmente la película, pero Lang era un cineasta que trabajaba mucho el clima, el sonido, y la historia necesitaba eso. En mi historia los personajes morían; no se trataba de una historia de amor.

Tiempo después, Fritz Lang me telefoneó y me dijo que había formado una compañía con Walter Wanger, un gran productor que había sido jefe de la Paramount, y con Joan Bennett, la mujer de Wanger. Me preguntó en qué estaba trabajando, le conté lo que es-

SAM FULLER

taba escribiendo y me dijo: "Quiero rodar esa historia, pero ¿podrías cambiarla para que el protagonista principal fuera una mujer?". El pensaba, naturalmente, en Joan Bennett. Le dije que era imposible, porque en una de las escenas varias enfermas mentales violan al protagonista en un manicomio.

Christa Lang: Esa es una de las fantasías sexuales favoritas de Sam...

Samuel Fuller: Si a una mujer la violan seis locos en un manicomio, no significa nada. Pero un hombre violado por seis u ocho enfermas mentales es otra cosa: ahí está **Corredor sin retorno** (*Shock Corridor*, 1963)... Por cierto, después de rodar esa escena, Peter Breck me confesó que estaba aterrado ante la idea de que las mujeres le aplastaran con su peso. Casi no le dejaban respirar.

Mucha gente piensa que Christa y Fritz Lang son parientes. Christa, cuéntales lo que te dijo Fritz una vez.

Christa Lang: El quería mucho a Sam y me dijo: "Si cuidas bien de Sam, te doy permiso para decir que eres mi sobrina".

Samuel Fuller: Era un tipo maravilloso. En su primera película en América, **Furia** (*Fury*, 1936), reflejó mejor que nadie el racismo. El tipo que escribió la historia, Norman Krasna, un escritor de comedias, era un hombre maravilloso. Trabajamos juntos en el mismo periódico.

Me gustan mucho las películas de Fritz Lang y las películas mudas alemanas de la Ufa. Cuando era niño, vi una película fantástica: **El hom-**

bre que ríe (*Laughing Man*, 1928), basada en la novela de Victor Hugo, y realizada por... ahora no recuerdo el nombre...

Nosferatu: Paul Leni.

Samuel Fuller: Paul Leni. Con Conrad Veidt. Una gran adaptación de la obra de Victor Hugo. Creo que es la primera película de la que tengo recuerdo. Recuerdo mucho las películas mudas.

Nosferatu: Usted siempre menciona **Varieté** (*Variété*, 1925), de E. A. Dupont, como una de las películas que más le impresionaron...

Samuel Fuller: Sí, es una de mis favoritas. Hace poco hemos vuelto a verla. Conocí a Dupont en Hollywood.

"Para mí, la violencia siempre tiene que tener un motivo. Odio la violencia gratuita"

Christa Lang: A Dupont le gustó tanto el trabajo de John Ireland en **Balas vengadoras** (*I Shot Jesse James*, 1949) que lo contrató para su película **The Scarf** ("La bufanda", 1951)...

Nosferatu: Dupont tuvo una carrera muy desgraciada en Hollywood...

Samuel Fuller: Sí, lo sé, muy desgraciada... Hizo también **Piccadilly** (*Piccadilly*, 1929). Vi otra película suya en Alemania que también me gustó mucho, pero ahora no recuerdo el título...

Christa Lang: El otro día vimos **The Musketeers of Pig Alley** ("Los mosqueteros de Pig Alley", 1912), de D. W. Griffith...

Samuel Fuller: ¿Pig Alley? A mí, por lo que vi en la película, me dio la impresión de que podía ser Pigalle...

Nosferatu: La primera película de gánsters...

Samuel Fuller: Exacto. Luego Sternberg hizo **La ley del hampa** (*Underworld*, 1927), con Clive Brook, aunque la gran estrella era George Bancroft, que era el gánster, pero es un error, porque él trabajaba solo, y, para ser un gánster, hay que tener una banda. Es una equivocación que también se comete en los periódicos: George Bancroft era un criminal, no un gánster. La tercera vez que hicieron una película de gánsters sí que era un gánster de verdad: **Scarface, el terror del hampa** (*Scarface, the Shame of a Nation*, 1932), con Paul Muni, él sí que tenía una banda. Antes y después de nuestra guerra civil, en América, había bandas que operaban en los barrios bajos, pero, volviendo a **The Musketeers of Pig Alley**, Griffith tiene mucho mérito por haber hecho una película como ésa en 1912. Cada elemento de la historia era original en su época: el "malo", sus secuaces, las luchas de las bandas... Todo eso dio lugar a las películas de gánsters. Pero lo que realmente me gustó de la película es que los ingredientes de la trama no han cambiado, siguen siendo los mismos... El policía malo, el poli bueno, el gánster... Me gustó también la economía de la película, no malgastaba ni un minuto. Griffith fue lo que llamamos nosotros un *pathbreaker*, una persona que abrió muchos caminos.

Por cierto, el ayudante del "malo", un hombre algo mayor que él, era Harry Carey, que luego se convirtió en una gran estrella del *western* con John Ford. Yo utilicé a su hijo, Harry Carey, Jr., en **La casa de bambú** (*House of Bamboo*, 1955) y a su madre, Olive Carey, en **Yuma** (*Run of the Arrow*, 1957), como la madre de Rod Steiger.

Nosferatu: ¿Podría contarnos el origen de **The Baron of Arizona** ("El Barón de Arizona", 1950)?

Samuel Fuller: Está basada en un hecho real. Es la historia de un hombre extraordinario, James Addison Reavis, que trabajaba como funcionario en una oficina del catastro en Phoenix, y tuvo una idea genial mientras revisaba las copias de unos documentos del rey de España, no recuerdo ahora el nombre, hace trescientos o cuatrocientos años: falsificar los documentos y convertirse en el propietario del estado de Arizona. Para lo cual educa a una chica de otra familia, viaja a España, manipula los documentos, se hace monje... Yo inventé todo eso: en la historia real, él simplemente robó los documentos, y le descubrieron gracias a la filigrana del papel, eso es lo que sucedió realmente, está en las actas del proceso. Pero a mí no me gustaba eso... A mí me encanta la tinta y sé mucho sobre la fabricación de la tinta. Lo aprendí cuando todavía era un niño. Y sé que la tinta se extrae a partir de una corteza de árbol determinada... Al final de mi película, el Agente del Gobierno desenmascara al Barón porque la tinta del norte de España no tiene nada que ver con la del sur: *"Eso es lo que hace que la tinta de España sea diferente"*. Y el Barón dice: *"Eso no lo sabía"*.



Corredor sin retorno
(*Shock Corridor*, 1963)

Disfruté haciendo la película porque investigué mucho sobre la historia y hasta llegué a inventarme un monasterio, aunque entonces no conocía España. Lo que me gustaba del personaje central es que no le interesaba el dinero. En la historia real, el Gobierno de Estados Unidos le ofreció veinticinco millones de dólares a cambio de su título y los rechazó: no quería dinero, quería que le llamaran "el Barón de Arizona" y en Estados Unidos no puede haber ni barones, ni duques, ni duquesas... es algo que va contra nuestra Constitución. A mí me gustó que no lo hiciera por dinero. Es una prueba de que el Barón tenía "clase"...

Mi primera elección para el papel protagonista era Fredric March, que entonces estaba bajo contrato con la Paramount, pero era un actor muy caro, había ganado cuatro Oscars, su salario era mayor que el coste total de la película, le gustaba el personaje porque era un granuja que utilizaba su cerebro en lugar de los puños.

Nosferatu: Vincent Price está muy bien...

Samuel Fuller: Sí. Era una estrella en Broadway, hacía de galán, y a mí me gustaba mu-

cho su forma de interpretar. Un día vino y me dijo: *"Me llaman homosexual y lo soy"*. Yo le contesté: *"Ah, ¿sí? Pues yo no había notado nada, tu forma de caminar es igual que la de un policía de Nueva York..."*.

Vincent me dijo que haría del "Barón" un personaje duro y yo le dije que no, que el Barón no era un "duro", cuando se defiende lo hace con una lámpara, pero no porque sea un hombre violento, sino porque está acorralado. Para mí, la violencia siempre tiene que tener un motivo. Odio la violencia gratuita.

Nosferatu: Park Row ("Park Row", 1952), su quinta película, es su homenaje personal a una cierta época del periodismo...

Samuel Fuller: La historia se remonta a muchos años antes de que yo naciera. Durante una época todos los periódicos tuvieron sus oficinas en Park Row. Me encantaba esa calle, yo empecé a trabajar allí cuando tenía doce años. Londres tiene también una calle donde antiguamente estaban localizados todos los periódicos: Fleet Street. Todos los periódicos comenzaron en una misma zona en las grandes capita-

SAM FULLER

les. Me gustaba mucho la historia de Park Row y disfruté mucho haciendo la película. Los directores de los grandes periódicos norteamericanos organizan cada año una fiesta en el Waldorf. Me invitaron para que proyectara mi película en su fiesta anual: había unos 700 directores, representantes de 1721 periódicos diarios en Estados Unidos -lo que se llama la American Publishers Association-; muchos de ellos se emocionaron, sobre todo los más viejos, porque la película les recordaba su juventud; hubo una frase que les encantó especialmente, es un diálogo entre el joven redactor y un reportero muy viejo que le dice: *"Recuerda, si quieres morir como un periodista, tienes que mantenerte fiel a tu periódico, lo cual significa que tienes que ser fiel a tus lectores y nadie puede decirte qué es lo que tienes que escribir"*. Hace falta mucho valor para ser independiente; ahora también hay personas que lo tienen, pero no creo que hasta ese extremo. Porque hace 150 años o quizá más, la persona que fundaba un periódico era a la vez propietario, director y periodista, y él mismo se encargaba personalmente de contratar la publicidad... Eran personas a las que no se las podía comprar. En todas las ciudades del mundo, los periódicos pasan, de generación en generación, a los hijos, nietos y bisnietos del propietario, y a medida que pasan los años, los descendientes empiezan a interesarse más por cuestiones relacionadas con el mundo de los negocios, con las altas esferas y con "contactos políticos", y el dinero comienza a subírseles a la cabeza. En los viejos tiempos no se fundaba un periódico para ganar dinero sino para publicar N-O-T-I-C-I-A-S. Y mi película es la historia de aquellas personas que

no se dejaban sobornar. Por eso es también la historia de Ottmar Mergenthaler, el hombre que inventó la linotipia.

En la reunión del Waldorf, hubo un momento embarazoso para mí porque, al inicio de la película, hay un hombre en un cementerio y vemos una lápida con el nombre de un tipo, "asesinado por el New York Sun". Y en la sala del Waldorf había muchas personas culpables de la muerte de aquel individuo.

Mi sueño, durante mucho tiempo, fue dirigir un periódico pequeño; una de las cosas que tenía pensado hacer era incluir una página en la que todos los críticos de teatro, libros, cine, música, poesía, etc. fuesen criticados a su vez por nosotros...

"La guerra no sólo es una cosa de locos, sino que es una forma de locura organizada"

Nosferatu: A propósito de críticos, sus películas han sido muy mal interpretadas por un cierto sector de la crítica. Le han acusado a usted de racista, belicista...

Samuel Fuller: ...Y fascista. Me hablaron de un hombre aquí en Francia, un izquierdista o comunista llamado Georges Sadoul, y me contaron que escribía propaganda. A mí no me gustan esas personas porque no son periodistas, son propagandistas a sueldo. Lo mismo puede decirse de las personas que trabajan para la derecha. Yo confundí mucho a los críticos. Por ejemplo, la primera mitad de **Casco de**

acero (*The Steel Helmet*, 1951) recibió críticas excelentes de *The Daily Worker*, que es un periódico comunista, y de *The People's World*. Sin embargo, dijeron que la segunda mitad de la película, que muestra el otro punto de vista, parecía financiada por Douglas MacArthur. Este tipo de afirmaciones son como bombas.

Nosferatu: Pero a usted le atacaron también los maccarthystas...

Samuel Fuller: La prensa de derechas americana, los grupos reaccionarios, hicieron trizas **Casco de acero**, al igual que **Corredor sin retorno**, porque son películas basadas en hechos reales y eso no les gusta. El Pentágono se negó a facilitarme unos planos de archivo de una batalla para **Casco de acero**, que nosotros necesitábamos porque era una película de muy bajo presupuesto, 110.000 dólares, con un sólo decorado, rodada en diez días y montada en otros dos. La película se estrenó seis semanas después de que estallara la guerra de Corea, así de rápido la hicimos. Les mostré la película en la sala de proyección del Pentágono, en Washington, y la odiaron desde el principio hasta el final, dijeron que era un film antiamericano y procomunista. ¿Por qué? Porque en **Casco de acero** había una escena en la que un prisionero de guerra comunista, de origen manchú, habla con un americano-japonés, un *nisei*, y le dice: *"Tenemos los mismos ojos rasgados. ¿Por qué luchas a favor de estos blancos hijos de puta?"*. Luego se vuelve hacia un soldado negro y le dice: *"¿Qué hace un negro como tú luchando a favor de estos blancos hijos de puta?"*. Los soldados americanos no responden.



Yo conozco muy bien a los *G.I.s* (abreviatura de *Government Issued*; emitido o aprobado por el gobierno; por extensión, todo lo que suministra el Ejército, incluso los reclutas) y sé que nunca responden nada, no discuten; porque para discutir hace falta pensar. El caso es que, finalmente, un soldado americano mata al prisionero de guerra comunista. Además de todo eso, en la película hay una referencia al internamiento de japoneses en campos de concentración norteamericanos poco después del bombardeo de Pearl Harbor. Hasta ese momento nadie se había atrevido a mencionar este hecho, ni siquiera en los periódicos, porque lo consideraban vergonzoso. Y yo lo dije en una pantalla de cine, de la manera más dura. Consecuencia: la prensa reaccionaria dijo que yo era comunista. Mi madre me llamó por teléfono y me dijo: "¿Qué tal estás, camarada?". En los periódicos se había publicado un artículo a dos columnas escrito por el periodista Victor Riesel en el que me acusaba de antiamericano y de atentar contra Esta-

dos Unidos, y acababa diciendo que debía ser sometido a una investigación.

Yo sabía que la película iba a tener éxito pero no tenía idea de que iba a provocar un jaleo semejante.

Nosferatu: Ya que ha mencionado **Casco de acero**, queríamos preguntarle cómo cree usted que, haciendo una película bélica, se puede llegar a transmitir una crítica hacia la propia guerra...

Samuel Fuller: Yo siempre he querido insistir en mis películas en que la guerra no sólo es una cosa de locos, sino que es una forma de locura organizada. Eso significa que un grupo de personas reunido en torno a una mesa se dedica a planificar y organizar una locura colectiva. La locura organizada es algo que dominaban a la perfección Hitler, Stalin y Yamamoto. Nosotros, los Estados Unidos, somos responsables de tres casos de locura organizada: primero, la invasión de México en 1848; segundo, Corea; y tercero, Vietnam.

Nosferatu: Actualmente existe una gran polémica en Estados Unidos sobre la homosexualidad en las fuerzas armadas. En **Invasión en Birmania** (*Merrill's Marauders*, 1962) hay una relación amorosa bastante evidente entre Frank Merrill -el personaje que interpreta Jeff Chandler- y el teniente (Ty Hardin)...

Samuel Fuller: Sí, desde luego. La primera vez que sugerí algo semejante fue en **La casa de bambú**. En la escena en que Robert Ryan intenta comprender por qué le ha salvado la vida a Stack y dice a sus hombres: "¿Alguno de vosotros puede decirme por qué lo he hecho?". El *New York Times* lo captó en seguida. Y los celos. Los celos de Cameron Mitchell. Pero lo mejor es cuando Ryan mata a Cameron Mitchell creyendo que es el traidor. Esa es mi escena de amor. El está muerto en el agua, Ryan le agarra del pelo y le dice: "¿Por qué me has hecho esto?". Es una dulce escena de amor de un hombre que ha matado a otro, a quien amaba. Esto ya lo había hecho en

SAM FULLER

mi primera película, **Balas vengadoras**, y de nuevo el New York Times lo captó. En la escena de la muerte de Bob Ford, el hombre que mató a Jesse James, Ford le dice a la chica con la que se iba a casar: "Te diré algo que no le he dicho a nadie. Yo quería a Jesse". Y se muere. Con esto no quiero sugerir nada. Simplemente creo que a veces hay buenas situaciones en las que no cabe una chica. El amor entre hombres se remonta a la antigua Grecia, y no hay nada de qué escandalizarse. Creo que la gente que se escandaliza, y las hay en todos los países, son gente pagada para armar el escándalo. No sé qué sucederá con los militares respecto a ese tema; lo único que sé es que yo estuve en una guerra durante poco más de tres años y, aunque en mi pelotón probablemente hubiera docenas de homosexuales, yo nunca me topé con ninguno. Y, por otro lado, a quién le importa... Estoy seguro de que Clinton acabará imponiéndose. Porque la cuestión no es si Clinton está a favor o en contra de los homosexuales. La cuestión es que no dejar entrar a los homosexuales en las fuerzas armadas es algo tan estúpido como no dejar entrar a alguien en el Ejército porque ha nacido en North Dakota o en Brooklyn. O como trabajar en un periódico y no darle un reportaje a alguien porque es homosexual. Ahora Clinton tiene a la mayor parte de los norteamericanos en contra, porque el tema de la homosexualidad pone en peligro la actitud mental del soldado americano, que es la de creerse John Wayne. Se creen mejores que ellos y no se dan cuenta de que un soldado homosexual es siempre tan bueno como uno heterosexual.

Cuando hice **Balas vengado-**

ras, mi primera película como director, Bob Lippert -un hombre maravilloso- me llamó y me dijo que tenía algo más de cien mil dólares para hacer una película; yo creí que ese dinero era para mí -yo entonces cobraba 75.000 por guión- y resulta que era el presupuesto total de la película. La historia que yo quería hacer se titulaba "Casio". "¿Quién es?", me preguntó. Le dije que era el tipo que organizó la conspiración para asesinar a César... "¿César? ¿Qué César? ¿Julio César?". "Sí, el mismo", le dije, "pero a mí no me interesa César, me interesa Casio, el asesino...". Y él respondió: "¿Pretendes que yo haga una película sobre el Imperio Romano, sobre esa gente que se pasaba la vida en la

"Yo no estoy de parte de los criminales, pero para mí son mucho más honestos que el hombre de negocios medio... Ellos al menos creen en la palabra que dan"

bañera y se vestían con sábanas?". "Sí, ¿qué tiene de malo?". "Lo sabes muy bien...". "No, no lo sé, ¿qué hay de malo?". Para él, todo lo relacionado con el Imperio Romano quería decir homosexualidad. El era anti-homo pero no era consciente de ello. Yo tenía en cartera otros cuatro asesinatos famosos de distintos países, pero tampoco le gustaron. Finalmente, le dije: "¿Qué te parece Bob Ford?". "¿A quién diablos mató ése?". "A Jesse James". Dio un salto y gritó: "¡Ya tenemos una película!". Pero él no entendió ese final como lo entendió el New York

Times... Creía que era el final típico de una película de John Wayne...

La Warner me ha pedido que vaya a California para montar la versión original de cuatro horas de **Uno Rojo, división de choque** (*The Big Red One*, 1980). Entre las escenas que voy a añadir hay una que es una de las favoritas de Christa. La cuento en mi novela "The Big Red One". Estamos en Africa y los soldados están durmiendo en una trinchera. Uno le dice a otro: "Quítame tu maldito rifle de la espalda", y el otro contesta: "Lo siento, pero no es mi rifle".

Nosferatu: En su película **Manos peligrosas** (*Pickup on South Street*, 1952) usted utiliza un estilo casi neorrealista...

Samuel Fuller: No me gustan las etiquetas. Admiro mucho las películas de Rossellini y de De Sica -**Ladrón de bicicletas** (*Ladri di biciclette*, 1948), **El limpiabotas** (*Sciuscia*, 1946), etc.- pero no tiene nada que ver. Para mí, era la única manera de hacer una película como esa. Lo que yo quería era contar la historia desde el punto de vista de los marginados, de los pequeños delincuentes, de los informadores. Nunca había visto una historia contada desde ese punto de vista. Y eso no se puede hacer en un estudio, hay que salir a la calle.

Yo no estoy de parte de los criminales, pero para mí son mucho más honestos que el hombre de negocios medio... Ellos al menos creen en la palabra que dan. Es lo único que tienen. Su palabra. No tienen amigos. Un pequeño delincuente siempre trabaja solo. Por eso nadie puede delatarle. El peligro viene cuando te rodeas de gente. Conocí a varios



informadores durante mi época de periodista. Son muy leales: si te pasan información a ti, no se la dan a ningún otro periodista. Y lo mismo si eres un policía. La mayoría de las detenciones se hacen gracias a los informadores. No hay ningún Sherlock Holmes en ningún departamento de policía. Son personas corrientes. No saben nada sobre el mundo del crimen. Estudian criminología, leen muchos libros sobre el crimen, pero no saben nada, es imposible saber nada porque cada criminal tiene su marca de fábrica. A mí me encantan Sherlock Holmes y Sam Spade, pero no tienen nada que ver con la realidad. Un detective privado en Estados Unidos es un hombre que busca a morosos, que sigue a maridos o a mujeres... No hay nadie parecido a Sam Spade. Es ridículo. En primer lugar, ni siquiera pueden llevar pistola. Son ex-policías. Un ex-policía generalmente se hace detective o vigilante nocturno en Estados Unidos. A mí me encanta la novela negra,

Dashiell Hammett y los demás, hay detectives maravillosos como el padre Brown, y a mí me gustan mucho esos libros en los que siempre descubren al criminal... ¡Pero es absolutamente imposible! A los criminales sólo se les atrapa cuando alguien informa sobre ellos y le dice a la policía dónde están. Y eso no se suele ver en el cine porque hay muy pocas personas que conozcan bien a los informadores. Cuando usé el personaje de Moe (Thelma Ritter) en **Manos peligrosas**, me pareció importante incluir la escena en que discute con el policía sobre la subida del coste de la vida. Y en mi historia el personaje de Richard Widmark sabe que ella es quien le ha delatado y que ha cobrado cincuenta dólares por ello, pero no le importa, no le guarda rencor porque sabe que es su medio de vida y él también tiene el suyo, que es ser carterista. Y eso es lo que la chica, Jean Peters, no llega a entender.

Nosferatu: ¿Por qué situó al

personaje de Richard Widmark en aquella casucha del muelle?

Samuel Fuller: Conocí a mucha gente de mal vivir que vivían en cabañas como esa en los malecones, en los muelles... En aquellos cobertizos solían vender artículos de pesca, anzuelos, redes..., muchos años antes de la Primera Guerra Mundial. Y nadie los quería para nada, así que muchos carteristas los utilizaban como vivienda. No tenían dirección, ni camas -sólo una hamaca-, ni nevera, por eso utilizaba la caja sumergida en el agua para guardar las cervezas... ¿Les gustó eso? ¡Ese detalle es auténtico! Vivían muy modestamente...

Nosferatu: **Manos peligrosas** tuvo problemas con el FBI...

Samuel Fuller: Zanuck, Hoover y yo tuvimos varias reuniones. A Hoover no le gustaban dos cosas de la película. No le gustaba que se viera al FBI pagando a un informador

y no le gustaba la escena en la que el carterista le dice al policía que no le hable de patriotismo. Pero no cambié nada. Por cierto, en aquella época todos sabíamos que Hoover era homosexual, aunque se haya hecho público ahora. La Mafia tenía fotos comprometedoras de Hoover y él estaba atado, no podía atacarles, ya que si lo hacía, la Mafia publicaría las fotos; y como no podía meterse con la Mafia, se dedicaba a perseguir a los comunistas. A mí la escena que más me gusta de **Manos peligrosas** es el final y por eso hice la película. Es la escena en la que el Agente del Gobierno le dice a Richard Widmark: "Antes de que pase una semana te habré vuelto a pillar aligerando algún bolsillo". Y Jean Peters contesta: "¿Qué se apuesta?", con cara de desprecio. Y los dos se echan a reír. Me gustaba mucho ese final y esa actitud de la pareja que es capaz de burlarse de la autoridad.

Christa Lang: Antes de la entrevista, comentábamos que Spike Lee y tú teneis una misma obsesión por el mestizaje y el racismo... en **The Crimson Kimono** ("El kimono carmesí", 1959), en **China Gate** ("La puerta de China", 1957) y en casi todas tus películas... y que eso las hace muy modernas. Es muy moderno que, por ejemplo, el japonés sea el racista, no el blanco...

Samuel Fuller: Claro que el japonés es racista. En **La casa de bambú** se ve a la chica japonesa con un hombre blanco en un barrio muy pobre junto al puerto. Esa pobre gente, pescadores en su mayor parte, les cierra sus puertas... Y ella dice: "Esto es terrible para mí"... Esto sólo se había visto en América desde el punto de vista de un hombre blanco que

vive con una chica negra o latina o china, y la gente les desprecia. Shirley (2) estaba interpretando la situación contraria y eso le gustaba mucho. La gente les da la espalda porque ella está traicionando su piel y a ellos les han educado para comportarse de esa manera. Nunca había visto eso en el cine: siempre era un blanco, como en "Madame Butterfly"... Les contaré algo muy interesante... En un guión siempre tengo que tener en cuenta una cosa muy importante, muy importante para los estudios: el final... En **La casa de bambú**, al final, después de toda la acción, el protagonista, Robert Stack, se aleja hacia el ocaso, como en las películas "antiguas", con la chica japonesa: se van a casar, se quieren... El estudio dijo que eso ni

"En un guión siempre tengo que tener en cuenta una cosa muy importante, muy importante para los estudios: el final... "

siquiera se había hecho cuando Lillian Gish interpretó con Richard Barthelme **Lirios rotos/La culpa ajena** (*Broken Blossoms*, 1919), de David Wark Griffith -quien, por cierto, era bastante racista... Pero, finalmente, Zanuck, el jefe del estudio, dijo: adelante y que sea lo que Dios quiera: el chico se va con la chica.

Pues bien: cuando estábamos rodando en Japón, el director Joshua Logan estaba allí buscando localizaciones para su película **Sayonara** (*Sayonara*, 1957) con Marlon Brando. Me preguntó qué estaba rodando;

le dije: "Una película pequeña"; "¿De qué trata?", "Nada importante, es un film de gánsters con mucha acción, no tiene nada que ver con lo tuyo" -porque yo conocía muy bien el argumento de su película; conocía la novela de James A. Michener y conocía "Madame Butterfly", la gran ópera de Puccini...-. Y añadió: "Al final de mi película, el chico se aleja hacia el ocaso con la chica, y la chica es japonesa". Logan no se lo podía creer: "¿Qué? ¿Cómo es posible? ¿Para qué estudio estás rodando?". Le contesté: "Twentieth Century-Fox". Y Logan preguntó: "¿Quién te ha dado el visto bueno para ese final?". "Zanuck", dije yo. Logan volvió a Estados Unidos y fue a Warner Brothers -que eran los productores de **Sayonara**- y les contó lo que yo le había dicho. La consecuencia de esto fue que cambiaron el final, y en la película, cuando la chica japonesa está a punto de hacerse el *harakiri*, vemos a Marlon Brando que acude al rescate, como los héroes de las películas "antiguas", corriendo por la calle, abriéndose paso entre el tráfico, hasta que consigue llegar junto a la chica e impide que se suicide... Y Brando besa a la chica. Les cuento todo esto para que vean la diferencia entre la actitud de Jack Warner y la de Zanuck.

Nosferatu: La casa de bambú fue la primera película norteamericana rodada en Japón después de la Segunda Guerra Mundial. ¿Por qué le interesó rodar en Japón?

Samuel Fuller: De pronto, un buen día, Zanuck se dio cuenta de que ninguno de los grandes estudios había rodado una película en Japón. Yo entonces estaba en Montecarlo; Zanuck me llamó por teléfono y me

preguntó: "¿Te gustaría rodar una película en Japón?". Yo le dije: "Puedes apostar tu vida a que sí". "¿Tienes alguna idea?", me preguntó. "Sí: Al Capone se instala en Tokio". "¡Hecho!", dijo Zanuck.

Fui a Japón a buscar las localizaciones y me hice muy amigo de los jefes de la Policía local y de la brigada anti-vicio. Visité con ellos las cárceles, hablé con los presos... En Japón hay un gran número de gánsters, eso nadie me lo puede discutir.

Lo más interesante para mí, cuando estuve en Japón, fue descubrir que a los japoneses les parecía bien que los americanos hubieran usado la bomba atómica... por una razón que explicaré en seguida. Harry Truman dijo: "Prefiero perder 150.000 o 200.000 vidas, ya sean americanas o japonesas, que perder tres millones". Los japoneses me contaron que la guerra podía haber continuado otros dos o tres años, ya que la isla estaba muy bien protegida. Eso hubiera sido aún más terrible, así que les parecía bien; al principio estaban furiosos, pero luego se dieron cuenta de que, de la otra manera, hubiera sido todavía peor.



La casa de bambú
(House of Bamboo, 1955)

Nosferatu: ¿Qué experiencias recuerda del rodaje en Japón de *La casa de bambú*?

Samuel Fuller: Teníamos que rodar una escena con Robert Stack en una zona comercial, sin automóviles. Era una calle pequeña pero había dos o tres mil personas apiñadas a lo largo de cuatro manzanas... y todo tipo de puestos de comida con pescado, carne de tiburón y demás, abarrotados de gente. Al final de la calle había un gigantesco letrero anunciando una bebida japonesa, del tamaño de esta habitación, en el que habíamos hecho un agujero para filmar a través de él con una cámara; en total, teníamos cuatro cá-

maras -CinemaScope- ocultas en la zona... y, aparte de Robert Stack, un sólo actor japonés profesional. Le dije en inglés al actor japonés: "Cuando te haga esta señal, agarras del brazo a Bob Stack y gritas en japonés: ¡Este blanco hijo de puta me ha robado mi reloj y mi dinero!". El actor me contestó: "Eso es una locura. A mí no me van a hacer ningún daño, pero la multitud se volverá loca de furia y hará pedazos a Stack, le matarán". Bob estaba escuchando todo esto y me miró asustado. Yo le dije: "No le hagas caso, está exagerando; lo único que tienes que hacer es correr hacia ese letrero gigantesco. Si no lo haces, contrataré a otro actor". Y lo hizo. El no sabía que yo tenía cincuenta policías japoneses apostados tras el letrero, dispuestos a intervenir de inmediato en caso de que la muchedumbre llegara a alcanzarle. Rodamos la escena: la gente se le echó encima y le desgarraron la ropa; yo no pude ver los *rushes* porque enviábamos todo el material a Estados Unidos. Zanuck me telefoneó: "Es el mejor plano de toda la película, Sam, pero no podemos utilizarlo". "¿Por qué no?", le pregunté. Zanuck dijo: "Podemos aprovechar algunos de los planos latera-

SAM FULLER



Christa Lang
y Sam Fuller

les, pero olvídate del plano frontal porque cuando Stack corre... ¡se ve su polla moviéndose de un lado a otro como si fuera el péndulo de Bagdad! La Twentieth Century-Fox no puede utilizar un plano semejante". Bob Stack tardó mucho tiempo en perdonarme...

Me gustó mucho Japón, me entendí muy bien con la gente... Volví allí hace un par de años porque hicieron una retrospectiva de mis películas y además han traducido al japonés algunos de los libros que he escrito, incluido el libro de entrevistas de Cahiers du Cinéma (3), que en Japón es un auténtico best-seller...

Nosferatu: Cuando fue a Japón a rodar **La casa de bambú**, ¿tenía algún conocimiento del cine japonés?

Samuel Fuller: No, no había visto ninguna película japonesa. Pero vi muchas allí cuando estaba tratando de elegir a la actriz protagonista. Me ayudaron muchos directores, incluido Kurosawa. Conocí a Kurosawa en un banquete en Hollywood; descubrí que había visto una película mía que le gustaba mucho, **Manos peligrosas**, no por la película en sí sino porque trabajaba en ella Jean Peters y se había quedado fascinado con ella, no hablaba de otra cosa. Antes de hacer **La casa de bambú** vi las primeras películas de Kurosawa, en blanco y negro, de bajo presupuesto, fantásticas; en una de ellas estaba Yoshiko Yamaguchi (4), a quien elegí para **La casa de bambú**. También me ayudó mucho el Sr. Nikkatsu. El Sr. Nikkatsu era el propietario de un estudio (5) y el dueño del edificio más alto de Tokio.

Les contaré otra historia. Estábamos en Tokio en un restau-

rante con Robert Ryan. Había tres japoneses que no paraban de mirar a Ryan. Más tarde descubrimos que uno de ellos le había visto en una película interpretando a un racista. Ryan hizo de racista en muchas películas, y aquellos tipos le habían visto en **Encrucijada de odios** (*Crossfire*, 1947) y en **Conspiración de silencio** (*Bad Day at Black Rock*, 1954), de Edward Dmytryk, con Spencer Tracy, en la que mataban a un soldado japonés... El caso es que uno de los japoneses comenzó a mirar mal a Ryan, sin saber que éste es la persona más amable y encantadora del mundo pero también campeón amateur de peso pesado en Estados Unidos... El japonés comenzó a

"Por eso me quema la sangre que exista discriminación, dicen que es algo instintivo pero no lo es, depende de la educación que uno ha recibido..."

burlarse de él y cruzó la sala hasta donde estaba Ryan, buscando pelea. Ryan podía haberse librado de él fácilmente, pero no podía pelear porque sabía que, si lo hacía, sería arrestado cuando regresara a Estados Unidos. Porque tenemos una ley que condena a prisión a todo púgil que utiliza sus puños contra otra persona, ya sea en América o en cualquier otro lugar del mundo. Fue la única cosa desagradable que nos sucedió en Japón. Aquel individuo confundió a Ryan con su personaje. Fue un comportamiento muy infantil.

Nosferatu: Uno de los temas recurrentes de su filmografía es el mestizaje cultural. Le interesa mucho...

Samuel Fuller: Sí, mucho.

Nosferatu: ¿Por qué?

Samuel Fuller: Porque es sano. Y permite ver las cosas desde el otro lado de la barrera... Cuando trabajaba como periodista, teníamos en el periódico, en el periódico de Hearst, hombres y mujeres de todas las razas y colores, de todas las nacionalidades, éramos 104 personas en la redacción... Por eso me quema la sangre que exista discriminación, dicen que es algo instintivo pero no lo es, depende de la educación que uno ha recibido...

Nosferatu: Ese tema es el centro de la película **Perro blanco** (*White Dog*, 1981)...

Samuel Fuller: Sí, y la razón por la que hice la película. **Perro blanco** está dirigida a la gente que da a sus hijos una educación racista. Está basada en un libro de un amigo mío, Romain Gary, que fue cónsul en Los Angeles. Yo sólo conservé de la historia original, de su autobiografía, la idea de un racista que adiestra a un perro para matar a negros. Romain era un hombre maravilloso, escribió libros excelentes, le interesaban mucho los problemas sociales. Le conocí cuando hice **China Gate** ("La puerta de China", 1957), vino a verme y me dijo: "Soy el cónsul francés en Los Angeles, he visto su película y creo que el prólogo contiene imágenes muy duras contra Francia". Le contesté: "No sólo contra Francia, también contra el colonialismo y contra los comunistas...". "Yo también soy anticolonialista; a mí sólo me in-

teresa Francia. *¿De dónde sacó el material para el prólogo de la película?*. "De un noticiario francés". Se volvió pálido. Me dijo: "El embajador me pidió que fuera a hablar con el Sr. Zanuck y él me dijo que hablara con usted". Le contesté: "No cambiaré nada de mi película. He investigado mucho sobre Indochina y sé muy bien lo que hicieron allí los franceses".

Zanuck aceptó mi decisión de no cambiar nada, a pesar de estar molesto con la historia, porque él amaba a Francia, había recibido la Legión de Honor y durante veinte años tuvo un apartamento en París; sólo le gustaba salir con chicas francesas, morenas, nada de rubias. En la película, un soldado americano de la Legión Extranjera se casa con una euroasiática, una chica mitad china mitad francesa, y tienen un hijo; el hijo nace con los ojos rasgados y él la abandona. *"¿Por qué decidiste que el tipo fuera americano?"*, me preguntó Zanuck. *"Porque ella es el símbolo de lo que puede hacer un hijo de puta, un bastardo, una persona sin cerebro, un racista que lo es incluso con su propio hijo. Y quise que él fuera americano porque quería dejar bien claro que el racismo se da en cualquier país"*.

Volviendo a **Perro blanco**, algún día escribiré un libro sobre lo que pasó con esa película, y se titulará "El perro blanco ladra de nuevo". Porque creo que el comportamiento del estudio, de la Paramount, fue muy cobarde al no querer estrenarla. Y esto no es algo que yo me invente: el periódico The Guardian escribió en titulares: "La Paramount, acobardada". Alguien hizo llegar hasta la N.A.A.C.P. -National Association for the Advance-



China Gate
("La puerta de China",
1957)

ment of Colored People (Asociación Nacional para el Progreso de las Personas de Color)- el rumor de que se trataba de una historia racista. Y, sin embargo, dondequiera que se estrenó, por ejemplo en París, hubo críticas diciendo que era una obra maestra del cine antirracista... No puedo acusar a nadie porque no tengo pruebas, pero creo que los ejecutivos de la Paramount tuvieron miedo de que la película provocara disturbios y se negaron a estrenarla en las salas de cine. Lo cual es estúpido, porque sabían desde el principio que iba a ser una película antirracista. Pero John Davison, mi productor, un hombre estupendo, me dijo que había una gran diferencia entre leer un guión y ver en una pantalla la boca y los colmillos de un perro atacando a un negro... La Paramount recibió todo tipo de críticas en contra de su decisión. Ahora creo que la proyectan en la televisión por cable.

Una de las cosas que me atrajo a la hora de hacer la película era el desafío de trabajar con un perro. Utilizamos seis o siete perros en **Perro blanco**, porque hay una ley en Estados Unidos que protege a

los animales cuando se usan en una película. El animal tiene que trabajar veinte minutos y luego descansar dos horas. Los trabajadores humanos no tenemos una ley como ésta.

Ha habido dos películas más que han provocado disturbios raciales en los cines. La primera fue **Casco de acero**, que provocó una pelea en un cine de Little Rock... La segunda fue **Corredor sin retorno**: la escena en la que el hombre negro se vuelve loco y cree que es el jefe del Ku-Klux-Klan y hace un discurso diciendo que hay que matar a todos los negros. Entonces, señala a otro de los internos, un negro, y dice: "¡Cojamos a ese negro antes de que se case con mi hija!". Aquello provocó una pelea muy violenta.

Nosferatu: Yuma es otra de sus películas en las que trata el tema del mestizaje cultural y del racismo...

Samuel Fuller: Sí, desde luego. Y les contaré algo sobre el racismo que sucedió durante el rodaje. Necesitábamos un niño indio para la película y entrevisté a un montón de ellos. El no tenía que saber hablar inglés pero sí entenderlo. Finalmente,

SAM FULLER

elegí a uno; entonces, vinieron a hablar conmigo dos hermanos sioux, dakotas, que me servían de intérpretes para hablar con un centenar de indios. Uno de los hermanos dijo: "No queremos trabajar con ese niño". "¿Por qué?". "Porque es mitad *cherokee* y mitad *navajo*". "Y eso ¿a quién le importa?". "A nosotros sí nos importa". Fue la primera vez que tuve noticias del racismo entre los indios. Los *cherokees* y los *sioux* no es que desprecien a los *navajos*, sino que no simpatizan con ellos. Los *navajos* no son guerreros, no montan poneyes, son granjeros, fabrican alfombras y son muy pacíficos. A mí me gustan todas las tribus, pero quería mostrar que el racismo también se da entre los indios.

Lo único que me interesaba de **Yuma** era el final: el soldado se casa con una *outsider*, con una india, y se marcha con ella y con el niño. Y aparece una frase: "El final de esta historia racial sólo puede ser escrito por ustedes, por los espectadores, por el pueblo de Estados Unidos...". Y cuando hice **Casco de acero**, no puse la palabra "fin", dije que esa historia no tenía final. Porque sabía que muy pronto habría otra guerra en Asia. Y la siguiente fue la de Indochina.

Nosferatu: ¿Cómo fue su trabajo con Sara Montiel?

Samuel Fuller: Fantástico. Sarita Montiel es una persona muy divertida. Años después, en España, me invitó al teatro donde hacía su espectáculo. Es única. Salió y se puso a cantar, y luego se sentó en mis rodillas... Me gustó mucho porque me recordó la época de la Ley Seca, de Al Capone, entonces había muchas cantantes que hacían lo mismo. Ella tiene algo que no había visto nunca en Europa: el

"sabor" de los tiempos de la Prohibición. Tiene un carisma que es muy poco frecuente entre la gente de su profesión.

También he trabajado con Assumpta Serna en el episodio que hice para la serie de televisión basada en relatos de Patricia Highsmith. Me ha parecido maravillosa. La había visto en **Matador**, de Pedro Almodóvar, y me había gustado mucho.

Christa Lang: Por cierto, en **Bailando con lobos** (*Dancing with Wolves*, 1992) han copiado parte del argumento de **Yuma**, y la película de Costner es muy inferior a la de Sam...

"No es que odie la religión. Simplemente, no me gusta que la gente gane dinero a costa de prometerte una silla con tu nombre en el cielo. La Iglesia es la mayor compañía multinacional del mundo"

Nosferatu: Estamos de acuerdo.

Christa Lang: Deberían proyectar las dos películas una detrás de otra. Sería muy interesante para los estudiantes de cine.

Nosferatu: La muerte del protagonista de **Underworld USA** ("Bajos fondos USA", 1960) entre cubos de basura, ¿puede interpretarse como una calificación moral sobre el personaje?

Samuel Fuller: Sí, desde lue-

go. Es una calificación muy moral.

Christa Lang: Lo que significa es que la venganza es un callejón sin salida que lleva a la muerte. Es un final que invita al perdón.

Samuel Fuller: Aunque no ha matado a nadie, es cómplice de un asesinato. Y tiene que pagarlo. El no tiene el coraje para vengarse, así que utiliza al FBI para hacerlo.

Christa Lang: Hay que saber olvidar y perdonar, y no pensar en la venganza. La venganza es como un *boomerang*. Pero a Sam le gustan mucho las historias de venganza...

Samuel Fuller: Cuando se estrenó la película, la Columbia me envió las cartas que les habían mandado los exhibidores, y algunos de ellos no querían que el protagonista muriera al final, porque él no había matado a nadie y los "malos" habían matado a su padre. Estaban totalmente de su parte.

Christa Lang: El final tiene mucha fuerza, es tan judeo-cristiano... Toda la buena conciencia cristiana está basada en el perdón...

Nosferatu: Hay que poner la otra mejilla...

Christa Lang: Exactamente... Sam odia la religión, todas las religiones... Dice que hacen mucho daño. Pero él tiene mucho más sentido de la moral que toda esa gente que va a la iglesia o a la sinagoga...

Samuel Fuller: No es que odie la religión. Simplemente, no me gusta que la gente gane dinero a costa de prometerte una silla con tu nombre en el cielo. La Iglesia es la mayor

Underworld USA
("Bajos fondos USA",
1960)



SAM FULLER

compañía multinacional del mundo. El Papa es el hombre de negocios número uno, y si intentas jugársela, tiene suficientes medios de presión en todas partes para aplastarte. Ahora bien, si la religión te hace feliz mientras vives, adelante.

Nosferatu: ¿Cree usted que **Corredor sin retorno** trata, entre otros temas, sobre los peligros de querer conseguir el éxito a cualquier precio?

Samuel Fuller: Hice **Corredor sin retorno** para denunciar algunos de los males que aquejan a Estados Unidos. No hay que rasgarse las vestiduras por eso: al fin y al cabo, somos una nación joven. Lo que está mal es ocultar el mal o negarse a verlo.

Corredor sin retorno trata sobre cómo un país puede llegar a ser responsable de conducir a un joven estudiante de raza negra a la locura. Y sobre

cómo ese mismo país es responsable también de que un americano que se pasó a los comunistas en Corea, es humillado por su propia familia cuando regresa a Estados Unidos. De la tercera historia somos todos responsables: un gran físico que trabaja en la fusión nuclear se vuelve loco y sufre una regresión infantil porque ha colaborado en la construcción de la bomba atómica. Así que la idea de la película es muy simple: un país, Estados Unidos, es culpable de estos tres hechos, y yo lo muestro tal y como es, no hablo de un país imaginario. En otros países no podría haberse hecho una película así, y conozco a muchos directores que me han dicho que no podrían haberla hecho, ni siquiera de forma independiente. Los exhibidores la rechazarían. Porque es una película que trata sobre la culpabilidad, nuestra culpabilidad...

Nosferatu: Usted ha servido de puente entre una cierta generación de cineastas america-



Corredor sin retorno
Shock Corridor,
1963)

nos y directores europeos como Godard, Wenders, Kaurismäki, con los que ha trabajado...

Samuel Fuller: Yo no me planteo las cosas de esa manera. Conozco a un director de cine y veo su trabajo. Me importa muy poco si es un esqui-mal el que ha hecho la película. Cada país tiene su marca de fábrica. La mayor parte tiene una marca de fábrica que es favorable al propio país. No puedo diferenciar entre unos y otros hasta que no veo una historia determinada. No me importa si es china, japonesa o española. Cuando veo una historia como **Ladrón de bicicletas** o **El limpiabotas**... Cuando veo en la película a esos niños huérfanos, después de la guerra, que no tienen dinero y limpian zapatos, y ves a los adultos, a la gente mayor que se vuelven de espaldas para abrir sus monederos para que los niños no vean el dinero que llevan... Cuando veo una película extranjera que me emociona de esa manera, me vuelvo loco. Por eso me gustan tanto algunas películas de Kurosawa...

Christa Lang: Las películas de Sam han influido mucho sobre una cierta generación de directores como Scorsese, Jim Jarmusch... En una película como **Bajo el peso de la ley** (*Down by Law*, 1986), puedes apreciar la influencia de Sam en los diálogos, son muy similares... Incluso en las películas de Tavernier...

Samuel Fuller: Se inspiran en mi trabajo... Cuando trabajé con Godard en el 65, me confesó que había utilizado ideas mías en sus películas. Le pregunté a qué se refería y me contestó que había copiado planos de mis películas. En **Al final de la escapada** (*A bout de souffle*,

1959), por ejemplo, hay planos copiados de **Forty Guns** ("Cuarenta pistolas", 1957). Le dije: "Pero eso es plagio...". Y él contestó: "En América, a un plagio se le llama plagio. En Europa lo llamamos homage...". Pero él era capaz de decirlo, no como otros. A veces es más que un *homage*, les da una idea para su propia película, no es realmente un plagio, es lo que nosotros llamamos una *stepping-stone*, un escalón para progresar...

Yo tengo la mala costumbre de que cuando escribo una escena, lo que intento por todos los medios es que sea algo original, o que al menos provoque una emoción original. Luego, cuando la ruedo, intento por todos los medios que

"Yo tengo la mala costumbre de que cuando escribo una escena, lo que intento por todos los medios es que sea algo original, o que al menos provoque una emoción original"

también esté rodada de manera original, no me interesa hacerlo mecánicamente, y he tenido la suerte de trabajar con grandes operadores como Joe Biroc o Joe MacDonald. Un buen operador trabaja mejor cuando le pones las cosas difíciles. Otra cosa que procuro hacer siempre es que el espectador no sea consciente de la mecánica cinematográfica, por ejemplo, de los movimientos de cámara o del foco... No me gustan los desenfoces porque me distraen. Si yo os filmo a vosotros y os tengo en foco y

hago una panorámica hacia Christa, que está en segundo término, ella pasará de estar borrosa a estar nítida. Ese tipo de cosas hace que el público sea consciente de la mecánica del cine y me saca de quicio; el otro día lo vi en una película. Hay que iluminar la escena correctamente para que no sucedan esas cosas. Cuando veo una imagen borrosa en una película, me irrita mucho. Tampoco me gusta que el público sea consciente de los movimientos de cámara. Los movimientos de cámara nunca deben notarse. Les daré un ejemplo. Tuve que rodar un plano en el que la cámara salía de una comisaría, atravesaba una calle de Los Angeles llena de tráfico y entraba en un restaurante chino, donde hay un bar, y allí tenía lugar mi escena. Para hacer el plano, sacamos los taburetes del bar y el operador se sentó encima de la barra; él tenía que conseguir un movimiento lo más fluido posible, así que envié a un tipo a buscar un gran bote de vaselina; pusimos una gruesa capa de vaselina sobre la barra y el movimiento fue perfecto, su culo se deslizó como la seda.

El plano más difícil que he rodado en mi vida fue en **Park Row**. Comienza en un *saloon* con la cámara fija sobre un hombre que está bebiendo; entra otro hombre en el *saloon* y le avisa de que en la calle hay una pelea a causa de la tirada del periódico; el primer hombre sale corriendo del *saloon*, cruzamos la calle llena de coches de caballos y tranvías, en 1886, y le seguimos en medio de la pelea, a lo largo de una manzana, hasta que entra en un edificio, llega al despacho de la mujer, entramos con él, la agarra y dice: "Maldita seas, tú has desencadenado esta guerra de las tiradas y yo voy a pararla...". Sale de allí,

le acompañamos, pasa junto a la estatua, se dirige hacia el puente de Brooklyn, la cámara rodea la estatua y le acompaña hasta llegar al escenario donde tiene lugar la escena de siete minutos. Ese plano fue difícilísimo. A los actores sólo les gusta cuando has terminado de rodarlo. Después, en **Forty Guns** quise superarme a mí mismo haciendo el plano-secuencia más largo de la historia de la Fox.

En **Manos peligrosas** me gusta mucho el plano-secuencia en el que la informadora, Moe (Thelma Ritter), discute con el policía sobre el dinero.

Nosferatu: ¿En qué está trabajando ahora?

Samuel Fuller: Estoy escribiendo una novela. Una historia de amor.

Nosferatu: ¿Hay alguna posibilidad de que se ruede alguna vez su novela "Mi nombre es Quint"?

Samuel Fuller: Estamos trabajando en eso ahora. Hay un tipo interesado en producirla.

Christa Lang: También estamos trabajando en un documental que producirían Jim



Corredor sin retorno
(*Shock Corridor*, 1963)

Jarmusch y Kaurismäki en Brasil. Utilizaremos el material que Sam rodó en Brasil, con los indios Carajas, para "Tigrero", la película que la Fox nunca llegó a hacer. Parte de ese material se utilizó en **Corredor sin retorno** para las pesadillas en color. La idea es enlazar ese material con el presente y contar lo que les ha sucedido a los Carajas y al Mato Grosso durante los últimos treinta años.

Samuel Fuller: Se supone que tenemos que ir al Mato Grosso dentro de uno o dos meses. A mí lo que me interesa es mostrar lo que sucede hoy en el Mato Grosso contado desde el punto de vista de un hombre de la tribu de los Carajas a

quien yo filmé cuando tenía trece años y que ahora tiene cuarenta o cuarenta y cinco. Y me interesa hacerlo así porque de esa manera sé que la película tendrá autenticidad. Lo que no me gusta es que un extranjero, desde fuera, llegue y empiece a criticar lo que está mal, como hacen las revistas y los periódicos. No somos filósofos, ni benefactores religiosos, ni filántropos. Es una historia nueva que no se ha contado nunca, al menos desde el punto de vista de un indio Caraja. Y me gustaría que todo el documental estuviese visto desde esa óptica, desde la de un indio, no desde la nuestra, porque nosotros sólo somos observadores, visitantes. Será un buen documental, ¿no creen?

SAM FULLER



Forty Guns
(*"Cuarenta pistolas"*, 1957)

NOTAS

1. **Confirm or Deny** ("Confirme o niegue", 1941).
2. Shirley Yamaguchi, conocida en Japón como Yoshiko Yamaguchi.
3. "Il était une fois... Samuel Fuller (Histoires d'Amérique racontées à Jean Narboni et Noël Simsolo)", Cahiers du Cinéma, París, 1986.
4. **Shubun** ("Escándalo", 1950).
5. La Nikkatsu, creada en 1912, es la productora más antigua de Japón.